

DOI 10.18522/2415-8852-2024-4-103-125

УДК 82.091+821.111(73)

**МЕТАМОРФОЗЫ (НЕ)ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО:
КАФКИАНСКОЕ МОНСТРУОЗНОЕ В СОВРЕМЕННЫХ ОТГОЛОСКАХ**



Наталья Олеговна Ласкина

кандидат филологических наук, доцент Новосибирского государственного театрального института, директор образовательного центра «Открытая кафедра» (Новосибирск, Россия)

e-mail: nat.laskina@gmail.com

ORCID: 0000-0001-9422-1143

Аннотация. В современной культуре среди различных направлений диалога с наследием Франца Кафки важное место занимают попытки установить связь между антропологическими аспектами художественного мира Кафки и актуальной критикой антропоцентризма. Нестабильность и неоднозначность границы между человеческим и нечеловеческим, которую демонстрируют многие тексты Кафки, позволяет заново посмотреть на эти тексты с позиций постгуманистических исследований. В статье обобщается опыт литературоведческих и философских интерпретаций, акцентирующих в «зоопоэтике» Кафки сомнение в антропоцентрической картине мира. Кроме того, нами предпринимается опыт прочтения в том же ключе нескольких текстов современной американской литературы.

Взгляд на нечеловеческих персонажей у Кафки с точки зрения экокритики, как правило, подчеркивает новаторство на уровне сдвига точки зрения, подрывающего нормативное мышление гуманизма эпохи модерна. Другая не менее важная сторона этой темы связана с поэтикой аффекта. Лиминальные существа, расположенные на подвижной границе человеческого, провоцируют ужас, отвращение, смущение и поэтому могут читаться не столько как образцы зооморфизма, сколько как монстры. Их трансформация воспринимается миром, где еще действует инерция нормы, как пугающая и болезненная деформация. Именно этот аспект в статье выбран как основной критерий идентификации следов «кафкианской» метаморфозы в сюжетах современных авторов.

На примере трех разных сфер современной словесности – литературного хоррора (рассказ Брайана Эвенсона), «новой странной» фантастики (рассказ Кейт Коджа), философского этюда Донны Харауэй – показан спектр актуализации сюжетов метаморфозы, так или иначе отсылающих к проблеме монструозного персонажа и демонстрирующих прямой или скрытый диалог с Кафкой, в котором на первый план выходит не «кафкианство» как популярный прием, а опора на поэтику незавершенности и неоднозначности.

Ключевые слова: Франц Кафка, современная американская литература, хоррор, NewWeird, Донна Харауэй, постгуманизм

Среди многих тематических линий, указывающих на продолжение в современной литературе диалога с модернизмом, «кафкианские» занимают особое место. Как сами тексты Кафки, так и сложившиеся стратегии их чтения заново актуализуются культурной памятью нередко вне предсказуемой историко-литературной логики. В частности, к Кафке и кафкианству возвращается антропологическая рефлексия, в актуальном интеллектуальном поле заинтересованная в критическом пересмотре и обновлении представлений о границах между человеческим и нечеловеческим.

Показательно, к примеру, что О. Тимофеева, комментируя то, как Кафку читает В. Подорога, видит здесь повод для тематизации нечеловеческого поворота в гуманитарных науках, связанного также с онтологическим поворотом в философии: «Нечеловеческое становится предметом антропологии и таким образом заступает на место сущности и природы человека: этот поворот к нечеловеческому, неантропоморфным коллективам и народам, живому семиозису, земной и космической вещности мира получает название онтологического. В свою очередь, человеческое, вместо того чтобы не быть нигде, обнаруживается везде – в природе, в реальности, в том, что древние философы называли Богом, а современные зовут материей» [Тимофеева: 28]. Хотя ассоциация с Кафкой может показаться вольной (философская антропология в це-

лом склонна использовать имена знаменитых модернистов как экран для своих проекций), она подтверждается объективно и большим числом новых исследований, предлагающих либо прямо читать некоторые его тексты как постгуманистические, либо видеть в Кафке опору для поисков неантропоцентрического языка в современной словесности. Как будет показано далее на нескольких разнородных литературных примерах из актуального англоязычного поля, между художественными практиками и теорией можно услышать переклички.

Кафка в постгуманистических прочтениях

Литературный канон модернизма имеет противоречивый статус в академических работах, в которых с позиции разных дисциплин ведется поиск новой антропологии. С одной стороны, модернисты сохраняют значимость как источник общего культурного фона для многих интеллектуальных направлений XX в., еще не утративших актуальность, с другой – воспринимаются как последний оплот модерна в целом, оставшийся по ту сторону черты, за которой совершается полный переход к антропоцену. Особенно заметно это колебание в зоне постгуманистической мысли, включающей на сегодня достаточно разнородный круг тем и методик. Мы будем далее понимать постгуманизм в рамках, заданных Р. Брайдотти [Брайдотти], – как скорее продолжение, чем преодоление

гуманизма, расширение сферы его действия на области, которые ранее выводились за зону человеческого участия. Вещи, машины, организмы в ситуации антропоцена, отменившей иллюзию какой бы то ни было «дикой», не захваченной человеческим влиянием, жизненной среды, требует от человека как аффективного, так и деятельного присоединения, солидарности, ответственности. Как правило, постгуманистические интерпретации художественной литературы используют литературоведческие инструменты, фокусируясь на поиске языка, переходящего границы антропоцентризма.

Франц Кафка в этом контексте часто получает привилегированное положение среди других авторов прошлого столетия, большинство из которых, при всей сложности модернистской антропологии, не подвергают радикальному сомнению приоритет человека и человеческой субъектности в общих для культур модерна границах.

Постгуманистическое чтение Кафки исходит из предположения, что в его нечеловеческих или антропологически пограничных персонажах необязательно искать знаки того или иного человеческого состояния или продукты человеческого сознания и подсознания. Продуктивно будет, напротив, вернуться к буквальной интерпретации. Тогда существо, в которое превратился Грегор Замза, интересно не как означающее грязи, сладострастия, одиночества или болезни, а

как новый, не заданный символическими конвенциями объект. Методологически поэтому необходимо отступить от аллегорических интерпретаций, которые неизбежно подталкивают нас сводить непривычные поэтические конструкции к готовым смыслам, какими бы сложными они ни были.

Теоретическим фундаментом неантропоцентрического взгляда на Кафку становится, как правило, заново обретшая актуальность работа Ж. Делёза и Ф. Гваттари, настаивающая на отказе от символического понимания «становления-животным» в сюжетах «анималистских новелл» Кафки: превращение «конституирует абсолютную детерриторизацию человека в противоположность относительным детерриторизациям, какими человек действует сам на себя, перемещаясь или путешествуя; становление-животным – неподвижный вояж на месте, который может оживляться и постигаться только в интенсивности (преодолевать порог интенсивности). В становлении-животным нет ничего метафорического. Нет никакого символизма, никакой аллегории» [Делёз, Гваттари: 45–46].

Не комментируя специально собственно философскую сторону вопроса, замечу, что эта установка позволяет обосновать ускользающее от литературоведческого языка единство таких текстов, как «Превращение», «Отчет для Академии», «Исследования одной собаки», «Певица Жозефина, или мышинный народ»: несмотря на то, что задействованы

в них осколки разных жанровых традиций, все они крайне некомфортным для любой герменевтики образом ставят читателя перед необходимостью на ходу, в процессе чтения переопределять для себя понятия «человек», «животное», «существо».

Соответственно, и в более узком литературоведческом контексте «анималистская» тема у Кафки привлекает все больше внимания. В одном из первых исследований, посвященных специально зооморфизму в модернистской литературе, М. Норрис доказывает, что Кафка – яркое исключение в череде модернистских нарративов, часто воспроизводивших постдарвиновскую версию классического мотива «человека-зверя» [Norris: 65]. Продолжая эту линию сопоставления с интеллектуальным контекстом эпохи, М. Де Брюйкер приходит к выводу, что Кафка «использует кажущийся простым стиль, в котором просвечивают привычные дискурсы и сценарии нормальности (такие, как дарвинистские, психоаналитические, научные, семейные). При этом его тексты никогда не устанавливают полного тождества между нарративным миром и этими дискурсами <...> Множественность конфликтных дискурсов приводит к их смысловому опустошению, к утрате понятия человека, призванного установить границу между человеческим и нечеловеческим [De Bruyker: 205–206]. Таким образом, сближение между Кафкой и постгуманистической мыслью возникает

скорее как одно из следствий риторической стратегии писателя, чем как знак идеологического родства.

Отказ от той или иной дискурсивной монополии открывает новые возможности и для переосмысления конкретных деталей «анималистических» текстов. Становится уместным общий пафос экокритики, направленный на разоблачение антропоцентризма не просто как устаревшего принципа мировидения, но как инструмента отчуждения и насилия – что оставалось слепым пятном в истории чтения Кафки. Ирония, как отмечает Н. Харел в работе о «зоопоэтике» Кафки, «в том, что ставший животным протагонист, исключенный из домашней сферы своей семьей, исключен и из интерпретативной сферы комментаторами-литературоведами, которые видят в нем лишь прием для выражения различных межчеловеческих тем» [Harel: 23].

Ситуация исключения и отторжения неизбежно сопровождается метаморфозу, даже если не доводится до относительно ясного сюжетного разрешения, как в «Превращении». Достаточно вспомнить, как настойчиво «говорящие животные» у Кафки отторгаются от своего исходного мира. К примеру, изолированность персонажа в «Расследованиях одной собаки» привычна читателю Кафки как свойство кафкианского субъекта, но необычна на фоне многочисленных говорящих собак в предшествующих литературных традициях, активно общавшихся друг

с другом – здесь разрыв с риторическими конвенциями вызывает дополнительный вопрос: почему «отчуждено от своего сообщества» [Keskinen: 148] животное, которому в аллегориях никогда не навязывался выбор между человеческой речью и естественной социальностью.

Очевиднее всего эта оппозиция воплощается в «Отчете для Академии», где бывшая обезьяна сознает, что, став человеком, полностью теряет доступ к своему нечеловеческому прошлому и более не может о нем связно рассказать. Кафкианский парадокс заключается и в том, что этот непрозрачный порог, как раскрывает сам герой после становления-человеком, присутствует и в людях, не проходивших фантастическую метаморфозу:

«Вначале, если бы люди того пожелали, я еще мог легко вернуться к прежней жизни – ворота, ведущие к ней, были распахнуты настезь, но чем сильнее меня подхлестывали и чем скорее я цивилизовался, тем ниже и уже делались эти ворота и тем лучше и уверенней чувствовал я себя в мире людей; ураган, вырвавший меня из моего прошлого, давно уже стих, я ощущаю сейчас только легкий ветерок, приятно щекочущий мне пятки, а брешь, через которую этот ветерок проникает и через которую я сам когда-то появился, стала совсем крохотной; если бы даже у меня хватило сил и воли добраться до нее, то уж пролезть, не ободрав всю шкуру, я не смог бы. Называя вещи своими имена-

ми – хотя в таких случаях предпочтительнее выражаться иносказательно, – называя вещи своими именами, я должен заявить, господа, что ваше обезьянье естество, если оно у вас есть, так же глубоко схоронено, как и мое» [Кафка: 363].

В «Отчете для академии» речь нового человека неслучайно направлена в адрес столпов науки. В одном из недавних прочтений этого текста прямо предложено видеть в этой сцене предугадывание сдвига научной парадигмы, начавшегося в 1960 гг., позволившего «увидеть в приматах более сложные и индивидуальные существа и сообщества, несводимые к схеме эволюционного линейного сюжета» [Barcz: 260].

Для такого подхода принципиально, что герой принадлежит иному биологическому виду и поэтому говорит от имени дискриминированного, вытесняемого сообщества: он «входит в человеческий мир, словно в отражении кривого зеркала, поскольку на деле для развитых млекопитающих, наиболее близких к человеку, в этом мире нет места. Человек либо играет с ними, либо подвергает их тирании: персонаж Кафки полностью сознает это, глядя в глаза своего полудикого, поработанного партнера с точки зрения ученого человечества» [Barcz: 262].

Как мы видим, одно только допущение читать буквально персонажа как обезьяну выводит чтение Кафки из области модернистских штудий в сугубо современную зону.

Включение Кафки в поле зрения экокритики и междисциплинарных “animal studies” позволяет по-новому обосновать оригинальность его «зоопоэтических» текстов: «С одной стороны, они внесли радикальные инновации в использование животных в качестве литературных символов. А с другой – отозвались эхом на протяжении последних трех четвертей века, питая голоса, дестабилизирующие общие концепции отличия человека от нечеловеческих животных и гегемонистское понимание наших отношений с нечеловеческими животными и природой» [Goodbody: 252].

Экокритические интерпретации, подчеркивающие значимость новаторства Кафки в переосмыслении как эстетических, так и этических подходов к нечеловеческому, нередко оставляют за скобками аффективный аспект сюжета превращения как становления «иного». Между тем, ужас, отвращение и растерянность как компоненты «кафкианского» представляют отдельный интерес и на уровне поэтики, и на уровне читательской рецепции. Неоднозначность границ человеческого нельзя свести к эмоционально нейтральному сдвигу точки зрения и к интеллектуальной новации. Подверженные метаморфозе персонажи могут быть прочитаны не просто как лиминальные, но как монструозные, чья трансформация видится как пугающая и болезненная деформация, в диапазоне от зловещего искажения до комического несоответствия. Именно этот аспект видится суще-

ственным для распознавания «кафкианства» в современной литературе, часто отдающей приоритет исследованию аффектов.

Впечатление чудовищности – как события превращения, так и превратившегося тела – в кафкианской логике создается неисполнимым желанием сохранить кажущуюся нормальность, попыткой исключить пограничных персонажей из числа людей и из числа животных. Мотивацию этого желания можно видеть в базовом ужасе, лежащем в подтексте любой актуализации человеком границ понятного мира. Так, комментируя фразу в «Заботе главы семейства», в которой смех Одрадека сравнивается с шорохом палых листьев, Т. Мортон замечает, что зловещий эффект вызван не только заведомой непроясненностью самого Одрадека, но и риторическим парадоксом, с помощью которого Кафка использует элемент пейзажного дискурса в ситуации «клаустрофобного столкновения между человеком и нечеловеком за закрытыми дверями» [Morton: 28]. Не дом и не природа, не человек, не животное и не вещь и одновременно все это вместе образует пугающую химеру.

С другой стороны, хрестоматийный пример «Превращения», неслучайно закрепившегося в популярной культуре, подчеркивает, помимо ужаса, жест активного отторжения монстра. Как будет показано далее, именно вариативность реакций на преображенного другого – одна из самых продук-

тивных тем современного диалога с Кафкой. При таком чтении монструозность персонажа принадлежит не столько области репрезентации гротескного тела, сколько области наблюдения (включая самонаблюдения): монстр становится таковым в чьих-либо глазах (а вернее, в аффективной реакции, требующей его отторжения). Кроме того, чудовищность традиционно подразумевает отсутствие субъектности, потому что гуманизм, в том числе и в модернистском искусстве, отождествляет человеческое с самосознанием [Shildrick] – активность же кафкианского субъекта, знающего о своем превращении, хотя оно и ведет его к разрыву со своим телом и утрате памяти, существенно осложняет конвенции изображения персонажа-монстра.

Где в таком случае следует искать влияние «постгуманистической» стороны поэтики Кафки в текстах современных авторов? Хотелось бы избежать примеров как прямого цитирования, так и постмодернистской игры с «кафкианством» и обратить внимание на менее очевидные и даже, возможно, полемические по отношению к кафкианской традиции образцы. Критерием для отбора послужили обозначенные выше тематические зоны. Предложенные тексты так или иначе используют сюжет перехода границы между человеческим и нечеловеческим, нарушая антропоцентрическую инерцию; они также подталкивают читателя к отказу от аллегорического прочтения и ставят в центр внимания про-

блематичность определения «человеческого», подчеркивая эмоциональную интенсивность осознания этой проблемы и связь ее с отношениями насилия, доминирования, исключения и включения в сообщества. Институциональный статус авторов и самостоятельная значимость самих текстов здесь не имела решающего значения, однако я буду исходить из гипотезы, что все они симптоматичны, то есть отражают некоторые более широкие тенденции современной литературы, подробный анализ которых выходит за рамки этой работы.

Пороги человеческого в рассказе Б. Эвенсона «Вторая дверь»

Брайан Эвенсон (р. 1966) достаточно уверенно проявил себя как в литературном мейнстриме, так и в научной фантастике и хорроре. Кроме того, Эвенсон работает и в поле академического литературоведения (как специалист по американскому постмодернизму, в том числе автор монографии о Роберте Кувере). Критики и издатели склонны позиционировать его минималистичную и парадоксалистскую малую прозу, с одной стороны, в одном ряду с Доналдом Бартелми или Ричардом Бротиганом, с другой – в контексте очередного ренессанса готической традиции, в соседстве с Томасом Лиготти. Сам Эвенсон при этом называет своим главным ориентиром Франца Кафку.

Размышляя о влиянии Кафки на свое собственное творчество, в одном из интервью

писатель настаивает на том, что его привлекают не столько «кафкианские» темы или мотивы, сколько «точность языка, странный юмор» и – особенно – ритм [Barb]. Признав, что стиль Кафки проник во все его сочинения, Эвенсон отказывается от прямых сопоставлений, желая избежать ставшего слишком стереотипным ярлыка «кафкианства». Тем не менее, в некоторых его текстах диалог с Кафкой не ограничивается стилистическими перекличками.

Сборник «Песнь на распад мира» (“Song for the Unraveling of the World”) – серия коротких рассказов, объединенных атмосферой растерянности и тревоги, которая создается подчеркнута скупыми приемами. Влияние Кафки заметно в мотивном комплексе сборника. Повторяются лабиринтообразные пространства, недосказанности, абсурдные ситуации. В нарративной организации рассказов доминируют, как правило, или голос порой комически ненадежного нарратора с непрозрачной мотивацией, или монологи сомневающегося героя с разорванным сознанием. Элементы, которые Эвенсон сам считает подражанием почерку Кафки, здесь создают яркий контраст жанровым клише, представленным в сюжетах в отрывочной, на грани пародии, форме: отсылки к историям о привидениях, вампирах или похитителях тел, представлены слишком кратко, со множеством лагун и, главное, с отстраненной или деловитой интонацией, что нейтрализует классическую модальность литературы ужасов.

Рассказ «Вторая дверь» (The Second Door) позволяет также провести и более прямую параллель с «Превращением», хотя и здесь автор (как представляется, намеренно) уклоняется от явного цитирования.

Рассказчик в самом начале сообщает, что с его сестрой случилось нечто странное, запуская веер читательских догадок. Постепенно из его полного информационных лагун и несоответствий повествования читатель понимает, что задолго до страшного события с сестрой «нормальный» мир героев уже был далек от обыкновенного. Имена персонажей не названы и неизвестно, есть ли они; героя воспитывала сестра, используя пару кукол, которые изображали их покойных родителей. Жили они в загадочном месте, в котором по ряду деталей можно заподозрить космический корабль, и были уверены, что мир вокруг непригоден для жизни и необитаем. По мере развития сюжета герою приходится принять, что сестра его в некий загадочный момент перестала быть человеком, и признать собственную обреченность, хотя развязка рассказа остается двусмысленной.

Следы романтических образов зловещего – зачарованное место, зловещая имитация волшебной сказки (брат и сестра против враждебного мира), абсолютное одиночество, к которому ведет героя сюжет, куклы на месте мертвых, – сталкиваются с обрывками научно-фантастического сюжета (колонисты на чужой планете, искусственное, техногенное про-

странство повседневной жизни). Эвенсон не стремится ни примирить разнонаправленные жанровые коды, ни иронически их противопоставить, что характерно для многих современных авторов. Его интересует скорее эффект неразрешимой ситуации, загадки без ключа.

Связность рассказа обеспечивается на уровне риторической стратегии, побуждающей читателя к подозрениям. «Странное» на этом уровне концентрируется вовсе не в представленных очень бедно фантастических допущениях, а в моментах, когда становится понятно, что у нас нет никакой возможности определить некое объективное содержание «человеческого». Мы не знаем точно, люди ли герои, реальна ли метаморфоза сестры, что оставлено за кадром повествования.

Уже почти в середине развития фантастического события рассказчик комическим образом решает сообщить, что он человек, используя формулировки, только провоцирующие сомнения:

«Я не пытаюсь сказать, что когда-то был или могу быть чем-то, кроме человека. Я родился обычным образом, от матери и отца – так мне сказали» [Evenson].

Естественный парадокс самосознания – мы знаем о событии своего рождения с чьих-то слов – оборачивается для героя фатальной

проблемой. Поскольку его единственной референтной точкой в понимании человеческого была сестра, естественно, что понимание это пошатнулось, когда она изменилась. С другой стороны, и он назначает себя единственным арбитром, включающим другого в число людей и исключаящим из него.

Сестра перестает быть человеком в его глазах, и в конце концов он решает, что ее место заняло какое-то чужое сознание или вторгшееся в ее тело существо, добавляя к уже заданным литературным стереотипам одержимость или замещение личности популярный мотив хоррора. Эвенсон при этом не показывает никакого телесного преобразования, фокусируясь только на утрате способности к коммуникации:

«— Ты меня понимаешь? — спросил я ее.

Она кивнула.

— Скажи да, — сказал я.

Из ее рта каким-то неестественным образом вырвался жалобный визг, хотя ее это как будто не встревожило. Она выглядела спокойной, мирной.

— Ты что, не слышишь? — спросил я. — Как ты говоришь?

Долгая пауза, затем она покачала головой. Она открыла рот, и внезапно мне показалось, что я нахожусь внутри машины в момент аварии, что вокруг меня гнется и сминается металл.

Я убежал» [Evenson]¹.

¹ Перевод наш. – Н. Л.

Стоит обратить внимание на подозрительную оговорку: с остальной информацией, переданной рассказчиком, совершенно не согласуется примененное им сравнение – никаких автомобилей и аварий он в течение своей странной жизни видеть не должен был. Поскольку такие сцены все же могли быть частью его образования, читателю остается принять еще одно не разрешившееся сомнение.

Мелкие детали на уровне риторики, таким образом, создают наиболее оригинальный пласт содержания текста. «Человеческое», как выясняется на этом уровне, – это только то, что сообщается, реализуется в коммуникации («мне сказали», что я человек; сестра, утратив дар речи, теряет право называться человеком). Сознать себя человеком возможно лишь в противопоставлении нечеловеческому, но граница, проведенная сомнительным и сомневающимся нарратором, заведомо проблематична.

В семейной сцене, где брат исключает из людей прошедшую метаморфозу сестру, можно усмотреть и отзеркаливание семейного сюжета «Превращения», но важнее, что развитие ситуации ведет к расшатыванию антропоцентрической картины мира при помощи инструмента, который сам автор считает заимствованным у Кафки, – точной детализации, вскрывающей непреодолимый абсурд.

Эвенсон задействует конвенции фантастических жанров, чтобы продолжить путь той же дестабилизации привычных границ чело-

веческого: ориентируясь на клише, читателю легче принять мысль о том, что в мире рассказа может вообще не быть «подлинных» людей, и, соответственно, столкновение с чудовищным агентом враждебной среды может быть лишь одной из версий толкования сюжета.

Метаморфоза в эстетике New Weird

Тема жанровой гибридизации в современной англоязычной литературе получила интересное развитие в недолгом, но влиятельном проекте “The New Weird” («новые странные», или «новая странная литература»). Одноименная антология, собранная в 2008 г. Анн и Джеффом Вандермеерами, была призвана отразить широкий спектр «странной» литературы, для которой эпитет «новый» означал бы не только собственно актуальность, но и преодоление сложившейся критической и издательской иерархии жанров, где слово *weird* ассоциировалось с бульварным хорроном середины XX в. Среди авторов сборника поэтому, кроме действительно молодых писателей, представлены и такие мэтры хоррора и сюрреалистической фантастики, как Клайв Баркер и Майкл Муркок.

Книга завершается записью семинара с участием самих писателей, солидарных в желании пересмотреть принятые правила игры. Идея проекта была в том, чтобы, вывести на первый план современного чтения тексты, нарушающие границы как между фантастическими жанрами, так и между

«жанровой» и «серьезной» литературой. Среди заявленных источников влияния – французские сюрреалисты и Набоков, По и Лавкрафт, а включенные в книгу тексты в более традиционных изданиях могли бы маркироваться как готика, дистопия, «боди хоррор» и т. д.

Сборник, однако, вовсе не так эклектичен. В отобранных текстах прослеживаются узнаваемые, специфичные для литературы XXI в. лейтмотивы. В первую очередь, это разнообразные непредсказуемые деформации пространства и времени, сознания и восприятия и, конечно, тел, как человеческих, так и иных. Другая значимая тенденция – склонность авторов использовать элементы хоррора, частично или полностью снимая, казалось бы, главную его составляющую – эмоциональный эффект. Искривления тел и местностей, абсурдистские или сюрреалистические искажения логики и связей между объектами и событиями, не производят в изображенных «странных» мирах ужаса и отвращения, желания вернуться к потерянной норме. Не имея привычной опоры в эмотивном инструментарии текста, читатель вынужден переосмыслить привычные критерии «странного» и «страшного». Неудивительно, что художественный язык и проекта, и отдельных участников, вписывается достаточно регулярно в популярное понимание «кафкианского». Есть ли здесь и более конкретные свидетельства диалога с Кафкой?

Один из рассказов сборника прямо возвращает нас к ловушкам антропоцентризма и увязывает вопрос о том, кто и как включается в число людей и исключается из него, с чудовищной телесной метаморфозой.

Рассказ Кэт Коджа (р. 1960) «Заброшенный сад» (The Neglected Garden), впервые опубликованный в 1991 г., – один из самых коротких и простых текстов в сборнике. Перед нами серия сцен из жизни пары; доминирует точка зрения героя, к которой присоединяется нейтральный нарратор (именем Анна названа только героиня). Герой, как понятно из первых эпизодов, считает, что его отношения с героиней закончились и не может понять, почему она отказывается уходить. Бытовая драма быстро приобретает фантастический оборот, когда Анна, по-прежнему без объяснений, буквально цепляется за ограду сада и врастает в землю. Ее тело становится гибридом человека и сада – именно сада, а не одного растения: подчеркнуто сплетение трав и цветов, замещающее человеческие органы.

Не составит труда усмотреть в сюжетной схеме очередной ответ на «Превращение»: ситуация читается одновременно и как реалистическая хроника распада коммуникации в интимном пространстве, и как абсурдное нагромождение невозможных физически событий в сопровождении неадекватных реакций. Как мы покажем далее, сама тема метаморфозы решается у Коджа на двух уровнях: на первом распознается жанровая традиция,

на втором – возможная кафкианская линия, уже не в сюжетных отсылках, а, как и у Эвенсона, в элементах риторики.

Так начинается «превращение» героини:

«Она была на заборе. На задней части ограды, старой и сильно покосившейся, уже без половины подпорок. Она сидела на том месте, где заканчивалось гнилое дерево и начинались голые прутья, – вытянула ноги, слегка наклонила голову вправо. Руки были раскинута, как в распятии, и каким-то образом она пронзила плоть запястий ржавой проволокой, сплела ее с сухожилиями. Кровь была густой, вязкой и яркой, как какая-то странная новая еда, и пока он стоял там, не в силах оторвать взгляд, на луже крови уселась муха и стала расхаживать по ней взад и вперед. Он все смотрел на муху, а во дворе внезапно стало так жарко, что он как будто начал слепнуть и мог видеть только половину сцены перед собой, как бывает на пороге обморока, и муха все ходила взад и вперед, деловитыми черными ножками, и он закричал: «Твою мать!» и двинулся, чтобы прихлопнуть муху, и когда его рука коснулась раненого места, она издала тихий-тихий звук, он отдернул руку и увидел на ней кровь» [Кожа: 110]¹.

Ситуация разрешается почти комически: раздраженный герой в конце концов хватается бутылку гербицида, решив бороться с

бывшей возлюбленной как с сорняком (здесь уже можно предполагать и прямую аллюзию на начальное определение превращенного Грегора как «вредителя», *Ungeziefer*). Превращение Анны как процесс, однако, уходит в другую сторону – агрессия провоцирует в ней следующую стадию эволюции и из женщины-куста она превращается в хтоническое чудовище:

«...и в одно мгновение каждый цветок у нее рту почернел, засиял свирепой чернотой, и ее глаза тоже стали черными, ее губы, ее руки были черными, когда она медленно отделилась от забора, волоча за собой половину прутьев, неуклюже поднимаясь, и ее язык высвободился и извивался, как змея» [Кожа: 116].

Метаморфоза, таким образом, у Коджа написана скорее не по кафкианским правилам, а по правилам хоррора – эксплицитно, с акцентом на детальном показе монструозного тела, точнее, даже стадийно двух таких тел одного персонажа. Однако сохраняется переключка в одном из главных аспектов такого сюжета: персонажи не сомневаются в тождестве Анны и выросшего из нее монстра.

Н. Харел отмечает, что «Превращение» Кафки опрокидывает традиционные кон-

¹ Перевод наш. – Н. Л.

венции изображения метаморфозы – в них обычно преобразование полное, «от исходной человеческой формы не остается никаких соматических следов. Поэтому даже в фантастических сюжетах, где метаморфоза представляется возможной, действующие лица, не бывшие свидетелями в момент трансформации, не узнают человеческую личность в нечеловеческом теле <...> Трансформация Грегора Замзы раскрыта в первом же предложении читателю, но не действующим лицам, однако никто из персонажей не сомневается, что чудовищное существо и есть Грегор» [Harel: 37]. В тексте Коджа нет радикального парадокса и мотивация проще, поскольку в начале превращения сохраняются следы человеческого тела, но герой и его соседи тоже подозрительно быстро адаптируются к фантастическому событию.

Рассказ достаточно легко интерпретировать как аллегорию протеста и освобождения, и, как правило, вспоминают о нем в критическом поле именно в этом контексте: «В том, что может показаться жестом пассивности, даже самоуничтожения — заточения себя в горшке, распятия себя на столбе забора — она останавливается, она отказывается, она замолкает, она растет, она становится. Здесь нет никакого древнего существа вроде Ктулху, нет внешней угрозы, но есть внутренний порождающий импульс в теле женщины, посаженной в землю» [Wilk]. Однако (и, видимо, поэтому рассказ попал

в поле зрения «новых странных») текст не дает всех необходимых ключей и позволяет и другие интерпретации. Во-первых, мы слишком мало знаем об исходной ситуации, и рассказ очевидно играет с читательскими проекциями смысла. Во-вторых, повествование обрывается до окончательной развязки, и будущее героини в чудовищном облике остается неясным. Кроме нормальной для хоррора, восходящей к романтическому нарративу, фокусировки только на самых интенсивных моментах, в этой метаморфозе можно увидеть и принципиальную невозможность привести ее к однозначной развязке. Как показывает О. Н. Турышева, аналогичная проблема возникает при попытках мифопоэтического прочтения «Превращения»: «...лиминальное состояние героя символизировано зооморфной метаморфозой и фактом его заточения в комнате, порог которой он периодически и безуспешно пытается преодолеть, будучи вынужден возвращаться в свою “цель” идея “несостоявшегося” (то есть лишённого заключительной фазы) перехода» [Турышева: 268]. Предполагаемая инициация героини Коджа в этом плане обладает именно кафкианской странностью и потенциально развивает идею незавершимости перехода: поскольку героиня обретает растительную, а затем животную ипостась, ничто не мешает читателю предположить бесконечную серию превращений, не ведущих ни к какому результату.

Если отойти от очевидного прочтения, ставящего в центр превращающуюся героиню, можно заметить также, что свойства кафкианских персонажей здесь на самом деле распределяются между обоими участниками конфликта. Хотя логичнее посчитать героиню жертвой и заподозрить, что герой, ненадежность которого в тексте очевидна, не все сообщает о предыстории катастрофы, можно принять и его точку зрения: он выражает растерянность, с ужасом и обидой сообщает, что соседи по непонятным ему причинам обвиняют его в том, чего он заведомо не мог совершить; он стал изгоем в своем маленьком сообществе, теряет дом и сад – то есть переживает собственную метаморфозу, напоминающую социальное падение персонажей Кафки. К концу рассказа, следовательно, оба действующих лица оказались выброшены за рамки человеческого как нормы.

В отличие от приведенного рассказа Эвенсона, текст Коджа не дает оснований считать его прямым откликом на «Превращение», хотя и игнорировать Кафку современному автору такого сюжета почти невозможно. Важнее здесь тот факт, что включение в контекст проекта литературной «гибридизации», к которому писательницу присоединили редакторы антологии, высвечивает, что элементы поэтики, которые делают «Заброшенный сад» текстом в духе New Weird, опираются на стратегии выхода из антропоцентризма, которые часто ассоциируются с поэтикой Кафки.

Антикафкианская метаморфоза в квазиутопии Донны Харауэй

Как правило, кафкианское в современной культуре распознается в заведомо дистгармоничных или даже дистопических образах мира и положения человека в нем, и о влиянии Кафки почти автоматически заходит речь при любом сцеплении парадоксального языка с мотивами отчуждения и тревоги. В таком случае неизбежен вопрос, возможен ли противоположный полюс в решении тех же вопросов. Может ли утрата понятных границ человеческого не производить кафкианские эффекты? Один из ответов на этот вопрос просматривается в тексте, написанном намеренно на пороге между художественной и философской словесностью и включенном в философскую работу, принадлежащую кругу постгуманистической мысли.

«Истории Камилло» (The Camille Stories) – раздел книги Донны Харауэй «Оставаясь со смутой: заводите сородичей в хтулуцене» (“Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene”, 2016), написанный по результатам коллективной работы во время семинара в Серизи. Харауэй, вопреки жанровому ожиданию, фиксирует проект в форме, напоминающей не столько гибридные жанры theory fiction, сколько конспект научно-фантастического романа. В контексте всей книги этот текст, разумеется, прежде всего представляется читателю полухудожественной иллюстрацией идей, высказанных в собственно фило-

софских главах. Тем не менее, литературная природа «Историй Камилло» не так проста, а авторская художественная стратегия вступает с философской в более сложные отношения, чем может вначале показаться.

Сюжет «Историй» организован как последовательность скачков, размечающих хронику воображаемого глобального будущего. В этом прогнозе часть человечества перед лицом экологической катастрофы берет на себя ответственность за сохранение многообразия жизни и создает симбиотические отношения с исчезающими видами. Камилло – симбионты с бабочками-монархами; фазы сюжета соответствуют поколениям этих существ и эволюции их взаимодействия с остальными видами, включая и других симбионтов, и собственно людей.

Харауэй опирается на язык гуманистической научной фантастики: крупные мазки, создающие картины далекого будущего и радикальных перемен в технологиях и в социуме, ограниченные при этом стилистической иллюзией правдоподобия и точкой зрения объективного, владеющего всей полнотой информации нарратора. Персонажи существуют в огромном, открытом и динамичном мире. Несмотря на масштаб и на коллективную природу Камилло как центрального «героя», стиль оставляет и некоторое место для лирической психологизации. По всем этим признакам легко опознаются ориентиры Харауэй в искусстве фантастического повествования, тем более, что она прямо указывает на влияние

Урсулы Ле Гуин и Хаяо Миядзаки. Перед нами, возможно, максимально далекое от «кафкианства» направление работы с фантастическими допущениями.

Вдобавок, идеологически текст разворачивается как попытка утопии. Персонажи, согласно первичной установке, сознательно стремятся преодолеть зашедшее в катастрофический тупик антропоцентрическое мышление и создать более гармоничный и справедливый мир.

Искусственное создание биологического симбиоза при помощи воображаемой технологии – буквальное воплощение одной из основных идей Харауэй, которая при ближайшем рассмотрении оказывается значительно радикальнее типичных сюжетов экологической фантастики. Симпозис в ее понимании отличается от других постгуманистических версий переосмысления коллектива и коллективного действия, поскольку, как формулирует Б.В. Подорога, «апеллирует не к формам человеческой (или постчеловеческой) социальности, а к коллективности органического порядка, включающей в себя человеческие взаимодействия на правах некоей превосходящей и более устойчивой реальности – упоминавшихся клеточных и бактериальных симбиозов» [Подорога: 160]. Люди-бабочки в «Историях Камилло», на первый взгляд, устроены более традиционно, но представлены они в тексте как одна из линий формирования «сообществ компоста».

Значительная часть текста «Историй» отходит от выбранных жанровых моделей, а иногда входит с ними в явное противоречие. Харауэй, пользуясь заявленной незавершенностью текста-наброска, время от времени переходит от фантастического нарратива к рефлексии, которая требует постоянно проверять, не возвращается ли текст в ловушки классической риторики утопий. В эти моменты философская рефлексия оборачивается литературной и текст начинает усложняться.

Любопытно, к примеру, что единожды Харауэй, описывая как одну из проблем ее утопии живучесть модерна, использует на прямую готическую метафору, резко разрывающую стилистическое единство:

«Модерн и его категориальные установки оказались ужасно долговечными даже спустя сотни лет после того, как испепеляющая критика в конце XX и начале XXI веков сделала открытую приверженность принципам философского и политического модерна немислимой для серьезных людей, включая ученых и художников.

Модерн был загнан под землю, но остался неуспокоенным. Примирение с этим предком-вампиром стало неотложной задачей для Сообществ ком-поста» [Харауэй: 203].

В каком-то смысле и художественную задачу всего текста можно интерпретировать как «примирение» с неуспокоенным модерном – в том числе с его литературной систе-

мой, включающей и жанровые иерархии, и всеобъемлющий антропоцентризм, и тоску по тотальности, то есть все то, что проект Харауэй и в мире фантастической вставки, и в основном тексте ее книги требует переоценить и трансформировать.

В риторике Харауэй принципиально «примириться», а не уничтожить. В переводе на язык описания литературного проекта это значит, что нужно найти поэтику, которая не притворялась бы абсолютно новой, признавала бы, что ее неизбежно преследует призрак культурной памяти – но которая также предложила бы литературные формы, способные воплощать всю жизнь без исключения из нее видов и форм, в том числе жизнь людей и не-людей. И на этой стадии обнаруживается, что следы языка модернизма могут быть эффективны в выяснении отношений с модерном.

Преображенные тела Камилло легко представить в другом тексте как монструозные в кафкианской логике: это не до конца человек и не до конца насекомое, существо, словно застрявшее в состоянии превращения. Харауэй также демонстративно игнорирует мифопоэтические или романтизирующие версии самого образа бабочки, настаивая на биологической точности. Камилло – существа, чья физиология глубоко чужда человеческой прежде всего в силу способности бабочек к метаморфозе, и чуждость эта не снимается при описании. Бабочки, следовательно, наследники Грегора Замзы, а не Психеи, и подводные кам-

ни традиции удается обойти, как и у Кафки, за счет отказа от аллегорических соблазнов.

Из кафкианской ситуации Харауэй выводит этих персонажей за счет того, что категорически меняет характер их взаимодействия с остальными обитателями мира будущего. Камилло не изгой и не сверхлюди, они не чудовищны для своих семей и сообществ, они также полностью сохраняют и развивают способность к человеческой коммуникации.

Наиболее же неожиданная фаза сюжета «Историй Камилло» обнаруживает, что перед нами не совсем утопия. Мир не гармонизируется в воображаемом будущем окончательно, но обретает все больше возможных форм и образов жизни. Основная история приобретает даже трагический поворот: бабочки все же вымрут, и симбионты возьмут на себя ответственность говорить за мертвых. Смысл фантастического допущения полностью переворачивается и переключает модальность всего текста: вместо героических спасителей Камилло становятся элегическими проводниками памяти об утраченном.

В описании искусственной метаморфозы уже было заложено предсказание этого поворота. Задачи своего эксперимента Харауэй объясняет гибридным языком, скрещивающим наукообразность с лиризмом:

«Целью изменений был не мимесис, но воплощенные в телах намеки, переплетенные с новыми педагогическими практиками природосоциально-

го становления-с, позволяющими симбиозу быть успешным на протяжении пяти поколений, преданных исцелению раненых человеческих и нечеловеческих жизней и мест. Если говорить упрощенно, смысл заключался в том, чтобы дать бабочкам и их людям – а также Миграциям – шанс на будущее во времена массовых вымираний» [Харауэй: 194].

Шанс на будущее в сюжете далее будет замещен шансом на место в памяти: Камилло – не традиционная химера научно-фантастических метаморфоз, а мерцающий на пороге человеческого и нечеловеческого коллектив. Их сюжет, как и их тела, в итоге ближе к метаморфозам в логике Кафки, хотя и решенным в ином эмоциональном регистре.

Можно предположить, что Харауэй в этом проекте ищет более адекватный язык для того переосмысления классической картины мира, которое можно увидеть в ее более ранних работах: Харауэй «Манифеста киборгов» вполне читается в общем контексте технологических утопий XX в. [Митрофанова 2018] и при декларированной идее дестабилизации картины мира модерна на уровне риторики во многом следует жанровой инерции утопии. Тотальность, закрытость и гомогенность утопии несовместима с идеей симпозиуса в понимании Харауэй. В итоге литературная интуиция возвращает ее к элементам модернистской поэтики, и здесь отмененный, казалось бы, Кафка заново обретает актуальность. Харауэй настаивает на необходимо-

сти сохранять многозначность и принципиальную незавершенность. Предложенный ею выход из кафкианского отчуждения возможен только при условии полного ухода от антропоцентрического мировоззрения, то есть текст Харауэй, начавшийся как антикафкианский, становится скорее посткафкианским, принимающим правила игры, заданные Кафкой, но дополняющий их так, чтобы возможны стали смена эмоционального регистра и размыкание кафкианского пространства.

Предложенные здесь примеры поиска новых версий рассказа о «становлении нечеловеком» не призваны создать некую единую картину литературной традиции, которую так или иначе можно объяснить прямым влиянием Кафки. Минималистический хоррор, «новая странная» проза и философско-литературный этюд обнаруживают это влияние не в наборе «кафкианских» эффектов, а в бескомпромиссной неопределенности, в том числе, в вопросе определения «нечеловеческого». Авторы рассмотренных текстов независимо друг от друга находят те же точки опоры, что и исследователи, ищущие в литературе XX в. соратников для новой антропологии. Возможно, именно полный лакун и парадоксов, плодящий сомнения язык Кафки становится скрытым союзником в «примирении» постгуманистической современности с модерном.

Литература

Брайдотти, Р. Постчеловек / пер. с англ. Д. Я. Хамис. М.: Издательство Института Гайдара, 2021.

Делез, Ж., Гваттари, Ф. Кафка: за малую литературу / пер. Я. Свирского. М.: Институт общегуманитарных исследований, 2015.

Кафка, Ф. Отчет для Академии / пер. Л. Черной // Кафка, Ф. Приговор. Сборник. Новосибирск: Новосибирское книжное издательство, 1991. С. 362–371.

Митрофанова, А. Д. «Киборганическая утопия» и онтология нового материализма // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2018. Т. 3 (3). С. 19–36.

Тимофеева, О. Произведение-сновидение Кафки в интерпретации В. А. Подороги // Новое литературное обозрение. 2021. № 6 (172). С. 27–36.

Турышева, О.Н. Сюжет перехода в новелле Ф. Кафки «Превращение» // Научный диалог. 2020. № 3. С. 265–282.

Подорога, Б.В. Перипетии симпоэзиса: размышления об одном понятии из книги Д. Харауэй «Оставаясь со смутой. Заводить сородичей в хтулуцене» // Vox. философский журнал: 2021. Вып. 35 [Электронный ресурс]. URL: <https://vox-journal.org/html/issues/615/642.html> (дата обращения: 11.10.2024).

Харауэй, Д. Оставаясь со смутой: заводить сородичей в хтулуцене / пер. А. Писа-

рева, Д. Хамис и П. Хановой. Пермь: Hyle Press, 2020.

Barb, P. (2024). Your Favorite Author's Favorite Author: Brian Evenson on Franz Kafka: an interview. Retrieved from: <https://shortwavepublishing.com/magazine/your-favorite-authors-favorite-author-brian-evenson-on-franz-kafka> (date of access: 11.10.2024).

Barcz, A. (2015). Posthumanism and Its Animal Voices in Literature. In *Teksty Drugie*. Special Issue English Edition. Vol.1 (7): The Humanities and Posthumanism, 248–269.

De Bruyker, M. (2010). Who Identified the Animal? Hybridity and Body Politics in Kafka's "The Metamorphosis" and "Amerika (The Man Who Disappeared)". In Lucht, M., Yarri, D. (Eds.), *Kafka's creatures: animals, hybrids, and other fantastic beings*. Lanham: Lexington Books, 191–210.

Evenson, B. (2019). The Second Door. In Evenson, B. *Song for the Unraveling of the World*. Minneapolis: Coffee House Press. Retrieved from: <https://www.amazon.com/Song-Unraveling-World-Brian-Evenson-ebook/dp/B07NCBSK7H> (date of access: 11.10.2024).

Goodbody, A. (2016). Animal Studies: Kafka's Animal Stories. In *Handbook of Ecocriticism and Cultural Ecology. Handbook of English and American Studies*. Vol. 2. Berlin: De Gruyter, 249–272.

Keskinen, M. (2020). Dead Dog Talking. Posthumous, Preposthumous, and Preposterous

Canine Narration in Charles Siebert's *Angus*. In *Reconfiguring Human, Nonhuman and Posthuman in Literature and Culture*. NY: Routledge, 145–162.

Koja, K. (2018). The Neglected Garden. In VanderMeer, A., VanderMeer, J. (Eds.), *The New Weird*. San Francisco: Tachyon Publications, 109–116.

Harel, N. (2020). Kafka's Zoopoetics: Beyond the Human-Animal Barrier. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Morton, T. (2013). *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.

Norris, M. (1985). *Beasts of the Modern Imagination: Darwin, Kafka, Nietzsche, Ernst, and Lawrence*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Shildrick, M. (1996). Posthumanism and the Monstrous Body. *Body & Society*, 2, 1–15.

Wilk, E. (2019). Toward a Theory of the New Weird. Retrieved from: <https://lithub.com/toward-a-theory-of-the-new-weird> (date of access: 11.10.2024).

References

Barb, P. (2024). Your Favorite Author's Favorite Author: Brian Evenson on Franz Kafka: an interview. Retrieved from: <https://shortwavepublishing.com/magazine/your-favorite-authors-favorite-author-brian-evenson-on-franz-kafka> (date of access: 11.10.2024).

Barcz, A. (2015). Posthumanism and Its Animal Voices in Literature. In *Teksty Drugie*. Special Issue English Edition. Vol.1 (7): The Humanities and Posthumanism, 248–269.

Braidotti, R. (2021). Postchelovek. [The Posthuman] (D. Ya. Khamis, Trans.). Moscow: Izdatel'stvo Instituta Gaydara.

De Bruyker, M. (2010). Who Identified the Animal? Hybridity and Body Politics in Kafka's "The Metamorphosis" and "Amerika (The Man Who Disappeared)". In Lucht, M., Yarri, D. (Eds.), *Kafka's creatures: animals, hybrids, and other fantastic beings*. Lanham: Lexington Books, 191–210.

Deleuze, J., Guattari, F. (2015). Kafka: za maluyu literaturu [Kafka: Toward a Minor Literature] (Ya. Svirskiy, Trans.). Moscow: Institut obshchegumanitarnykh issledovaniy.

Evenson, B. (2019). The Second Door. In Evenson, B. *Song for the Unraveling of the World*. Minneapolis: Coffee House Press. Retrieved from: <https://www.amazon.com/Song-Unraveling-World-Brian-Evenson-ebook/dp/B07NCBSK7H> (date of access: 11.10.2024).

Goodbody, A. (2016). Animal Studies: Kafka's Animal Stories. In *Handbook of Ecocriticism and Cultural Ecology. Handbook of English and American Studies*. Vol. 2. Berlin: De Gruyter, 249–272.

Haraway, D. (2020). Ostavayas' so smutoy: zavodit' sorodichey v khtulutsene [Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene] (A. Pisarev, D. Khamis, P. Khanova trans.). Perm': Hyle Press, 2020.

Harel, N. (2020). Kafka's Zoopoetics: Beyond the Human-Animal Barrier. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Kafka, F. (1991). Otchet dlya Akademii [A Report to an Academy] (L. Chernaya, Trans.) In Kafka, F. *Prigovor. Sbornik*. [The Judgment. Collection] Novosibirsk: Novosibirskoye knizhnoye izdatel'stvo, 362–371.

Keskinen, M. (2020). Dead Dog Talking. Posthumous, Preposthumous, and Preposterous Canine Narration in Charles Siebert's *Angus*. In *Reconfiguring Human, Nonhuman and Posthuman in Literature and Culture*. NY: Routledge, 145–162.

Koja, K. (2018). The Neglected Garden. In VanderMeer, A., VanderMeer, J. (Eds.), *The New Weird*. San Francisco: Tachyon Publications, 109–116.

Mitrofanova, A.D. (2018). «Kiborganicheskaya utopiya» i ontologiya novogo materializma [Cyborganic Utopias and Ontology of New Materialism]. *Praktiki i interpretatsii: zhurnal filologicheskikh, obrazovatel'nykh i kul'turnykh issledovaniy* [Practices & Interpretations: A Journal of Philology, Teaching and Cultural Studies]. Vol. 3 (3), 19–36.

Morton, T. (2013). *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.

Norris, M. (1985). *Beasts of the Modern Imagination: Darwin, Kafka, Nietzsche, Ernst, and Lawrence*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Podoroga, B. V. (2021). Peripetii simpoezisa: razmyshleniya ob odnom ponyatii iz knigi D. Haraway «Ostavayas' so smutoy. Zavodit' sorodichey v khtulutsene» [Twists and turns of sympoiesis: reflections on the one notion from Donna Haraway's book "Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene"] Vox. filosofskiy zhurnal [Vox. Philosophical Journal], 35. Retrieved from: <https://vox-journal.org/html/issues/615/642.html> (date of access: 11.10.2024).

Schildrick, M. (1996). Posthumanism and the Monstrous Body. *Body & Society*, 2, 1–15.

Timofeyeva, O. (2021). Proizvedeniye-snovideniye Kafki v interpretatsii V. A. Podorogi [Kafka's Dream Work in Valery Podoroga's Interpretation]. *Novoye literaturnoye obozreniye* [New Literary Observer], 6 (172), 27–36.

Turysheva, O. N. (2020). Syuzhet perekhoda v novelle F. Kafki «Prevrashcheniye» [Plot of Transition in F. Kafka's Novella "Metamorphosis"]. *Nauchnyy dialog* [Scholarly Dialogue], 3, 265–282.

Wilk, E. (2019). Toward a Theory of the New Weird. Retrieved from: <https://lithub.com/toward-a-theory-of-the-new-weird> (date of access: 11.10.2024).

Для цитирования: Ласкина Н.О. Метамофозы (не)человеческого: кафкианское монструозное в современных отголосках // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2024. Т. 9. № 4. С. 103–125. DOI: 10.18522/2415-8852-2024-4-103-125

For citation: Laskina, N.O. Metamorphoses of the (non)human: Kafka's monstrosity in contemporary responses (2024). *Practices & Interpretations: A Journal of Philology, Teaching and Cultural Studies*, 9 (4), 103–125. DOI: 10.18522/2415-8852-2024-4-103-125

**METAMORPHOSES OF THE (NON)HUMAN:
KAFKA'S MONSTROSITY IN CONTEMPORARY RESPONSES**

Natalya O. Laskina, PhD (Philology), Associate professor at the Novosibirsk State Theatre Institute, director of the "Otkrytaya kafedra" education center (Novosibirsk, Russia); email: nat.laskina@gmail.com

Abstract. Among the various directions taken by the contemporary culture in its dialogue with Franz Kafka's legacy, an important place belongs to attempts to establish a connection between the anthropological aspects of Kafka's poetic world and the current critique of the anthropocentric worldview. Instability and ambiguity of the boundaries between the human and the non-human, evident in several Kafka's texts, allows us to put these texts in the context of posthumanist studies. The article summarizes the experience of literary and philosophical interpretations that emphasize doubt in the anthropocentrism already present in Kafka's "zoopoetics" and undertakes an attempt to read several texts of contemporary American literature in the same vein.

The ecocritical view of Kafka's non-human characters usually emphasizes innovative shifts in perspective that undermine the normative thinking of the modern age humanism. Another, no less important aspect of this theme is related to the poetics of affect. Liminal creatures situated on the shifting frontier of the human provoke horror, contempt, confusion and therefore can be read not so much as examples of zoomorphism as as monsters. Their transformation is perceived by the world where the inertia of the norm is still in function as a frightening and painful deformation. It is this aspect that is chosen in the article as the main criterion for identifying the traces of the "Kafkaesque" metamorphosis in the plots of contemporary authors.

Using as an example three different genre fields of contemporary literature – literary horror (a story by Brian Evenson), "new weird" fiction (Kathe Koja), a philosophical essay by Donna Haraway – the article shows a wide scope of metamorphosis plots, all referring in one way or another refer to the problem of a monstrous character and demonstrating a direct or hidden dialogue with Kafka, focused not on the "Kafkaesque" as a popular technique, but rather on finding a connection with Kafka's poetics of incompleteness and ambiguity.

Key words: Franz Kafka, contemporary American literature, horror, NewWeird, Donna Haraway, posthumanism

